

SONHO, MITO E ESCRITURA EM ANA HATHERLY

Cláudio Daniel¹

RESUMO: Ana Hatherly é um dos nomes mais expressivos da poesia experimental portuguesa da década de 1960. Em *Anacrusa*, a autora trabalha criativamente com as formas narrativas e códigos de imaginário do sonho e do mito, relacionando-os com as poéticas de vanguarda e com a linguagem do cinema (que se aproxima da estrutura do sonho, por exemplo, nos avanços e recuos temporais, nos closes, cortes de montagem e seqüências, como se o olho fosse a câmera e a mente um espaço para a edição e exibição de imagens).

PALAVRAS-CHAVE: Aforismo; ambigüidade; assimetria; descontinuidade; experimentalismo.

ABSTRACT: Ana Hatherly is one of the most significant names of the 1960's experimental poetry in Portuguese. In *Anacrusa* the author creatively works out narrative forms and imaginary codes of dreams and myths in relation to the vanguard poetry and the motion picture language (which is very close to the structures of dreams, for instance, in the use of time moving backwards and forwards, close ups, cut ups and montages in such a sequence as if the eyes were the camera and mind a place for editing and screening images).

KEYWORDS: Aphorism; ambiguity; asymmetry; discontinuity; experimentalism.

¹ Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

1. O sonho como linguagem

A escrita de Ana Hatherly guia-se em sentido contrário ao da mimese e privilegia os jogos do imaginário, deixando explícita a sua intenção de criar um universo próprio pela palavra poética, universo lúdico e plurívoco². Sua arte fabulatória aproxima-se da lógica de construção e desenvolvimento da narrativa no sonho, que podemos considerar um tipo de discurso que transcende fronteiras de tempo, espaço e sujeito, ao mesmo tempo em que integra sons, imagens e idéias numa forma de “cinema mental”. O modo como o sonho organiza cenas e seqüências pode ser comparado à linguagem cinematográfica, como se o olho fosse uma câmera e a mente um laboratório de edição e sala para a projeção de imagens. O sonho é um território livre para a invenção “fílmica”, pois todos os fenômenos que observamos na experiência cotidiana podem ali ser alterados quanto à forma, sentido e função, mudando não apenas a sua natureza mas também a sua relação com os demais fenômenos. A liberdade criativa oferecida pelo estado do sonho, que não é regido pelos mecanismos de controle de nossa racionalidade cotidiana, já encantou escritores como Samuel Taylor Coleridge, William Blake, Gerard de Nerval, Antonin Artaud, Lautréamont, Jorge Luis Borges, André Breton e os surrealistas franceses, que na década de 1920 fizeram experiências que valorizavam a ação do inconsciente na criação da obra de arte, como a escrita automática e o jogo coletivo do “cadáver esquisito”. O caráter transformador do sonho, que subverte o sentido e a representação das coisas, e a própria enunciação do discurso, fascinou também Ana Hatherly, que se deixou influenciar pelos procedimentos da escritura onírica na composição das *Tisanas* mas sobretudo de *Anacrusa*, que analisaremos no presente ensaio.

“Ao anotar durante cerca de vinte anos todos os sonhos que tive”, escreve Ana Hatherly no prefácio de *Anacrusa*, “obedeci a um plano de observação bidimensional: por

² Affonso Ávila escreveu, a esse respeito, em seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*: “Sabe-se que a linguagem literária, ainda quando tendente à ênfase denotativa, a exemplo da prosa de ficção, tem sempre por objeto aquela co-realidade imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, o objeto novo e autônomo contraposto pelo escritor como uma parábola à realidade fática e linear. Essa autonomia pretendida da obra só se concretizará, porém, na medida em que o autor, imprimindo simultaneamente a sua escritura força de convicção semântica e direção de polaridade estética, for capaz de suscitar o *estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento ou representação do mundo já convencionalizada pelo uso rotineiro da língua (vem a propósito a observação de Roland Barthes de que, para o escritor, ‘escrever significa estremecer o sentido do mundo’).” (ÁVILA, 1994, p.78)

um lado, concentrando-me no modo (variável) como o sonho era recordado, e por outro, no modo (o menos variável possível) como o sonho era por fim fixado no texto.” (HATHERLY, 1983, p.5) De modo diverso ao da construção ficcional, no relato de um sonho “o autor que aspire à exatidão está moralmente obrigado a apenas traduzir, verter para a escrita uma experiência que recebeu já completa e que não deve transformar, a não ser aquele mínimo a que a comunicação obriga” (idem). Essa relação tradutória entre sonho e escritura, imaginário e memória, é o cerne do diário noturno que a autora escreveu entre 1959 e 1977, e que em sua configuração impressa reuniu relatos de 68 sonhos, escritos na forma de pequenos contos ou poemas em prosa, fragmentários e concisos, que indicam afinidades estilísticas com as *Tisanas*, como a brevidade, o humor e a aproximação com a pintura e as artes visuais – e lembremos que na *Tisana* 245 a autora diz: “Um colega que eu mal conheço descobre um velho exemplar do meu livro de sonhos” (HATHERLY, 2006, p.103). O sonho é uma experiência visual por excelência, como o cinema ou o teatro; porém, as imagens se desenvolvem de forma ambígua, contraditória e em sequência não-linear na mente do sonhador, que é ao mesmo tempo “o teatro, os atores e a platéia” e ainda “o autor da fábula que está vendo”, segundo o escritor argentino Jorge Luis Borges, parafraseando Joseph Addison (BORGES, 1985, p.5). Conforme Ernesto de Melo e Castro, no sonho, experiência involuntária e inconsciente, se manifestam “dimensões, cores, tatos, gostos e cheiros diferentes e de uma qualidade diferente” (HATHERLY, 1983, p.61), ou seja, percepções não-verbais que não podem ser recriadas no código escrito. A tradução do discurso onírico para o textual é dificultada também pelo fato de que o relato dos sonhos é realizado no estado da vigília, registrando assim um “resíduo aparente da atividade mental e imagística tida durante o estado de sono e, mesmo assim, só daquela parte que conseguimos deter na memória consciente”. (idem, p.60). Deste modo, na avaliação do poeta português, o relato de um sonho seria algo diverso do próprio sonho, um outro tipo de texto, que obedece à lógica verbal. “A questão fulcral parece-me ser a diferença qualitativa entre esses dois códigos que referi, o do sonho e o da escrita”, sintetiza Melo e Castro (idem), que avalia os relatos de *Anacrusa* (usando o jargão poundiano) como textos que “tendem para o máximo da qualidade do código da escrita, através de uma síntese que os torna linguagem sobrecarregada de significados: são poemas” (idem, p.61). Qualquer que seja o grau de

correspondência ou verossimilhança entre sonho e registro escrito, o que nos importa aqui não é a possibilidade de uma tradução intersemiótica, e sim verificar a contaminação da escrita pelos elementos narrativos do sonho, considerado por Borges “o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários” (BORGES, 1985, p.5). O cruzamento entre os dois códigos está indicado já no título do livro: a palavra *anacrusa* (do grego *aná*, “para cima”, + *krousis*, “ação de bater”), além do sentido técnico que possui na música erudita – refere-se às notas de uma melodia que precedem numa pauta o início de um ritmo – pode ser lida, de maneira neológica, como “Ana cruza” a fronteira entre real e irreal, sonho e escritura, pensamento racional e mitologia. Os dois textos escolhidos como epígrafes do livro são significativos, dentro desta linha de raciocínio: o primeiro é a transcrição de uma antiga história tradicional dos índios Uitoto, da Colômbia, a respeito da criação do mundo, e o segundo, uma definição psicanalítica do sonho por C.G. Jung, extraída do livro *O homem à descoberta da sua alma*. Na primeira epígrafe, a visão mítica dos índios colombianos é similar à doutrina sobre *maya*. Diz o relato Uitoto:

No princípio, o verbo gerou o pai. Havia uma imagem-sonho, mais nada; o pai aflorou uma ilusão, algo de misterioso. Nada existia. Devido ao efeito dum sonho, o nosso pai (que é ele mesmo um sonho, ou que está a ter um sonho) deparou com o reflexo do seu corpo e ficou muito tempo a cogitar, tendo caído em profunda reflexão.

Nada existia, nem sequer um objeto que amparasse a visão: o nosso pai entreteceu a idéia com a teia dum sonho e guardou-a com a ajuda do seu corpo. Ficou à escuta, para atingir o fundo da aparência, mas nada havia. Nada existia.

E de novo o pai se pôs a perscrutar o fundo do mistério. Amarrou a ilusão vã ao fio do sonho e imprimiu-lhe a substância mágica. Conservou o fio na mão com a ajuda do seu sonho — como um punhado de penugem, de algodão. Então atingiu o chão firme da aparência, saltou-lhe várias vezes em cima e aí, finalmente, pousou na sua sonhada terra.

(Mito dos índios Uitoto, da Colômbia, segundo a versão de David Coxhead e Susan Hiller. Traduzido por Alberto Pimenta da versão alemã de Jochen Schatte, “Traumes”, Frankfurt am Main, 1976, Umschau Verlag.) (HATHERLY, 1983, p.3)

Nesta “cena da origem” ameríndia, a palavra é o princípio da criação (assim como nas mitopoéticas hindu, cristã, maia e de diversas culturas afro-asiáticas) e o sonho é o recurso mágico que dá substância e forma ao mundo, constituindo também a essência

misteriosa do próprio criador – e podemos recordar aqui a imagem purânica do deus Vishnu adormecido sobre a gigantesca serpente Sesha; de seu umbigo nasce uma flor de lótus, da qual surge o deus Brahma, que cria os mundos pela recitação das palavras mânticas dos *Vedas*. Quando se passam as quatro idades cíclicas de uma *kalpa*, ou *éon*, Vishnu acorda de seu sonho e a flor de lótus, Brahma e o universo recolhem-se para dentro de seu umbigo, de volta ao vazio anterior à criação, num eterno jogo de criação, mutação e dissolução de formas. A relação entre arquétipo, sonho e mito já foi abordada por estudiosos como Mircea Eliade, C.G. Jung e Joseph Campbell, para quem “o sonho é o mito privado. O mito é o sonho coletivo” (ASSUNÇÃO, 2002, p.11), mas o que nos interessa sublinhar nesta antiga história tradicional é a noção da palavra como fundadora do discurso, da consciência e, portanto, da realidade (que não se distingue do sonho, na visada mitopoética, por ser mutável e impermanente).

Conforme diz o crítico Fernando J. B. Martinho, a escrita de Ana Hatherly não se segue à “*compreensão e à apreensão da realidade*”, não visa “duplicar” ou “reproduzir” o mundo, mas antes “inventar, criar, ‘produzir’ outros mundos, acrescentar outros mundos ao mundo (‘o que o mundo não tem/ o que o mundo não diz/ o que o mundo não é’)”. (MARTINHO, 2004, p.49-50) O trabalho do poeta, diz o crítico, é de “invenção ou de reinvenção”, em vez de fabricar simulacros de um presumível ‘real’; ou, conforme diz Martinho, nesta mesma passagem, citando versos de Ana Hatherly, o poeta “olha o mundo/ e reinventa-o/ no seu jardim feito de tinta” (idem). A escrita, portanto, tem um caráter de ação fundadora, ela é o próprio herói mítico, autor da civilização (e lembremos aqui do deus nórdico Odin, inventor do alfabeto das runas; do egípcio Thot, chamado de Hermes pelos gregos, a quem é atribuída a criação da escrita hieroglífica; e ainda da tradição cabalista, segundo a qual o universo foi criado a partir das 22 letras do alfabeto hebraico³). Ao forjar o mundo pela linguagem, o escritor revela ou recria, ao mesmo tempo, a sua própria subjetividade, o seu próprio eu: o artífice se define pela sua ação, e podemos citar aqui a célebre definição de Marx, para quem “A minha propriedade é a forma, ela é a

³ Podemos recordar também o texto do *Evangelho segundo São João*: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo Era Deus”.

minha individualidade espiritual. *Le style, c'est l'homme.*” (MARX, 1980, p.31). Ana Hatherly aborda a questão do seguinte modo, no prefácio de *Anacrusa*:

Se é verdade que, mais ou menos deliberadamente, todo o escritor participa na criação de mitos através da (re)invenção da linguagem que constantemente pratica, entre esses mitos deverá incluir-se o da (re)criação do próprio eu do escritor, necessariamente imbuído de concepções fáusticas e chamadas ao Golem.

O papel desempenhado pelos sonhos na construção desse eu do escritor pode ser notável se para ele o sonho for mais uma forma de conhecimento, mais uma forma de registro da experiência e portanto mais um campo de experimentação. (...)

Ao considerar os aspectos de transferência e de metamorfose que apesar de tudo se produziram, a minha experiência assemelhou-se bastante a uma reflexão sobre as bases míticas da escrita criadora e seu processo de manifestação. (...)

Por fim, no seu conjunto, este volume contém uma matéria que chama a atenção para os múltiplos planos da experiência da escrita, apreensíveis através da leitura. Cifrados como são, estes textos propõem algumas reflexões sobre os mecanismos da captação e comunicação da experiência mítica de que participa a criação do texto. (HATHERLY, 1983, p.5-6)

Nesta passagem, a autora coloca em evidência suas estratégias de escrita, relacionando poética, mitologia e experimentação. Se nas *Tisanas* havia a proposta de efetuar uma “pesquisa da realidade” pelo estudo das estruturas da narrativa e da linguagem, bem como de “suas correspondentes estruturas lógica e psicológica” (HATHERLY, 2006, p.13), em *Anacrusa* a proposta é tecer reflexões “sobre os mecanismos da criação e comunicação da experiência mítica de que participa a criação do texto” (HATHERLY, 1983, p.5-6). Essa jornada, como adverte a autora, nada tem em comum com as teorias de Freud, Jung e seus discípulos, nem com as práticas surrealistas a elas relacionadas. “A esse conhecimento não posso furtar-me totalmente, mas o que posso, e isso mesmo tentei fazer, é não aplicar essas teorias, procurando situar minha pesquisa fora do seu âmbito” (idem, p.6). Apesar desta advertência, e talvez para explicitar o seu afastamento de qualquer leitura psicanalítica, a autora reproduz, como segunda epígrafe de *Anacrusa*, logo após o relato dos índios Uitoto, uma passagem do psicanalista suíço C.G. Jung, para quem “O sonho é uma criação psíquica que, em contraste com os dados habituais da consciência, se situa pelo seu aspecto, pela sua natureza e pelo seu sentido, à margem do desenvolvimento contínuo dos

fatos conscientes” (idem, p.3). Enquanto a primeira epígrafe é um relato cosmogônico, em que o sonho é uma força mágica capaz de criar o universo, na segunda epígrafe o sonho é um fenômeno psíquico que pode ser conceituado e analisado racionalmente. A polarização entre estas duas inserções intertextuais em *Anacrusa* é explicitada pela autora: “A diferença entre a atitude dos antigos e a dos nossos contemporâneos a respeito do sonho (...) reside neste ponto essencial: enquanto hoje queremos *explicar* o sonho, os antigos quiseram *interpretá-lo*” (idem, p.5). No primeiro caso, diz a autora, “estamos perante uma atitude de *desmitificação*; no segundo caso, estamos perante uma atitude de *re-mitificação*” (idem). O sacerdote ou xamã das culturas tradicionais, ao comunicar pela palavra um sonho concentrado de símbolos, criava ou participava de um mito, por vezes profético, que era compartilhado com a sua aldeia, como ainda hoje acontece em algumas comunidades indígenas. É com este processo ancestral que Ana Hatherly dialoga, em sua reflexão criativa sobre os “mecanismos da captação e comunicação da experiência mítica de que participa a criação do texto” (idem, p.6), apresentando seus mitos privados à comunidade dos leitores.⁴

2. Leitura comparada: *Anacrusa* e *Tisanas*

O primeiro sonho anotado em *Anacrusa*, datado de 05/03/1959, refere-se a uma “estranha criatura, de dimensões ciclópicas”, com a cabeça de um velho, “de grande cabeleira e barbas, uma espécie de Adamastor”, que diz à sonhadora uma frase ao mesmo tempo reveladora e enigmática: “a vida que vives agora é apenas uma das tuas muitas encarnações; numa outra vida foste outra coisa e na tua primeira encarnação o teu nome foi TAHELDA NIMBO. (Ele pronunciou o H aspirado.)” (HATHERLY, 1983, p.11) Este pequeno relato, de apenas oito linhas, traz vários elementos típicos da gramática dos sonhos, como a aglutinação híbrida de símbolos, conceitos e imagens de diferentes culturas (o gigante Adamastor, personagem mitológico citado por Camões no Canto V, versos 37 a 60, d’*Os Lusíadas*; a doutrina do renascimento cíclico, que integra a filosofia religiosa hindu e budista); a “edição de imagens”, como o recorte do corpo do velho, de quem ela só vê a

⁴ “O mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica.” (HUIZINGA, 2007, p.144)

cabeça; a aplicação da hipérbole, que faz esta cabeça ter “dimensões ciclópicas” (outro belo exemplo desse recurso é a “planta que parecia uma floresta em miniatura”, citada no sonho de 22/07/1962); e o enigma proposto para decifração, como o nome-emblema grafado em letras maiúsculas, TAHELDA NIMBO. A citação de Adamastor é significativa, pela pluralidade de rotas interpretativas que oferece ao leitor: é a inclusão de um mito dentro do sonho (mito transformado pela imaginação de quem sonha); é uma referência literária, extraída do poema mais importante da literatura portuguesa; é a tradução simbólica de outras traduções, já que Camões buscou o seu personagem nas literaturas grega e latina, ou mais especificamente em Homero e Horácio; por fim, é a incorporação de um personagem que representa o princípio da metamorfose, já que foi convertido por Zeus no Cabo das Tormentas como castigo por seu intento de violar a nereida Tétis. No poema de Camões, o gigante é avistado com temeridade por Vasco da Gama, simbolizando as ciladas e perigos que surgem em meio à jornada épica. No sonho de Ana Hatherly, ele surge não como prenúncio de desastre ou ameaça mas como figura profética, à maneira da pitonisa do oráculo de Delfos, que deixa uma mensagem misteriosa para a decifração daquela que sonha (o nome TAHELDA NIMBO, que pode ser anagrama, palavras em língua remota, arcaica ou mera construção sonora, como a linguagem *zaúm* de Khlébnikov). A esse respeito, convém citar que o recurso do enigma apresentado na forma de emblema (texto que acompanha uma imagem, típico do barroco) aparece em outros sonhos do livro, como o de 10/11/1969 (“A terrífica carne do útero”). A transformação de referências mitológicas acontece também no sonho de 19/06/61, em que outro gigante, agora Polifemo⁵, aparece encarnado de forma irônica na imagem de um veículo híbrido, “misto de tank de guerra e caminhão de gasolina, tendo por única janela uma abertura circular à frente. Digo: claro, um só olho de Polifemo” (HATHERLY, 1983, p.16). Esta imagem concentrada carrega uma série de antíteses ou tensões entre o passado e o presente, a referência erudita e a prosaica, a paisagem natural e a urbana, a mitologia e a técnica. A personificação da máquina no retrato caricatural de um tanque/ caminhão/ Polifemo remete ainda à “lógica da metamorfose”, a que já nos referimos neste trabalho, que a autora aplicou nas *Tisanas*,

⁵ A citação irônica ou paródica de personagens mitológicos de diferentes épocas e culturas é um recurso utilizado por Ana Hatherly em diversas obras; no romance *O mestre*, por exemplo, são citados Anúbis, Diana, Aksobyia, Actéon, o Minotauro, entre outros.

especialmente nas metáforas visuais que se assemelham à pintura de Arcimboldo. No sonho de 25/12/1969, por exemplo, a autora refere-se a uma estranha mulher que ostenta no sexo “duas serpentes cujas cabeças balançam constantemente pela sala”, e cujo rosto “é um misto de javali e galinha” (idem, p.25); no sonho de 24/12/1969, por sua vez, ela diz:

Algumas crianças encantadas com as minhas TISANAS oferecem-me presentes, entre eles um ramo, que é uma espécie de cacho de tangerinas, constituído de tal forma que o conjunto forma ‘uma fruta perfeita’. Compreendi então que a minha obra só poderia ser amada pelas crianças, porque estão sempre naturalmente mais avançadas (idem, p.4-5).

Este sonho é significativo por introduzir, além da imagem arcimboldesca do cacho de tangerinas, uma referência direta às *Tisanas*, com a qual há numerosas afinidades estilísticas. A geografia imaginária de ambos os livros é rica na citação de países exóticos, como a Pérsia, o Egito, a China e o Marrocos, além da descrição de cidades fantásticas, que derivam talvez das leituras dos relatos de navegadores europeus como Marco Polo, Cabeza de Vaca ou Hernán Cortez. O sonho de 06/11/1969, por exemplo, fala de uma metrópole-necrotério onde “o ar é tão espesso que não se vê a paisagem e quase não se pode respirar. Tudo tem uma cor doirado-cinza e o ar é uma espécie desconhecida de pó de cimento” (HATHERLY, 1983, p.23). Em outros relatos, encontramos invenções inúteis ou inusitadas, como o aspirador de pó que “não só não fazia barulho nenhum como até tocava uma música lindíssima quando estava a trabalhar” (idem, p.30) ou a “pálpebra eletrônica”, mecanismo concebido para “resolver o problema do encadeamento pelos faróis quando dois automóveis se cruzam de noite na estrada usando os máximos” (idem, p.53). Em *Anacrusa*, assim como nas *Tisanas*, encontramos a representação antropomórfica de animais ou seres inanimados, como os caranguejos que dançam entrelaçados no sonho de 03/1964; a reinvenção caprichosa da natureza, como o rato cor de vinho do sonho de 29/12/60 ou a mulher de “quatro seios” do sonho de 22/06/01; a criação de monstros ou feras insólitas, como a criatura de cabeça “absolutamente anormal”, sem orelhas, que “mesmo assim tem algo de humano, apesar do seu corpo de cavalo, com larga garupa e patas pesadas”, descrita no sonho de 22/03/1973 (idem, p.34), ou o “animal selvagem e algo absurdo, misto de foca, castor e talvez javali, uma raça que ninguém conhece”, do

sonho de 02/12/1973. Encontramos ainda referências a escritores célebres, como Gertrude Stein, T.S. Eliot, Fernando Pessoa e John Keats, a quem a narradora dos sonhos faz visitas apócrifas; e uma farta presença de animais, pássaros e insetos, que não raro assumem atitudes ou características humanas, como o “pequeno gato branco que começa a falar” no sonho de 12/02/1976.

O paralelo que podemos estabelecer entre as *Tisanas* e *Anacrusa*, porém, não é apenas temático, mas também estrutural e estilístico: os dois livros são construídos como seqüências de pequenos relatos em prosa lírica, identificados por números ou datas; os textos em ambos os volumes são híbridos, misturando diferentes formas narrativas, como a parábola, a fábula ou o *koan* (“é preciso deixar espaço para o silêncio”, diz o sonho de 28/05/1965); e podemos reconhecer, nessas breves histórias paradoxais, o uso freqüente da alegoria e da retórica da pintura. O sonho de 21/05/1959, por exemplo, um dos mais estranhos do volume, inicia com a descrição de “um mapa em relevo que mostrava o caminho que o homem tinha percorrido e tinha ainda de percorrer para atingir a verdade”. Este mapa é descrito como “uma grande região montanhosa, enevoadas, onde de quando em quando se viam três luzeiros”, que são identificados, por uma voz misteriosa, pelos nomes de São Tomás de Aquino (“para dar consistência à terra”) e Santo Antônio (“cujo fogo dissolve o gelo glacial”) (HATHERLY, 1983, p.11-12); o terceiro luzeiro não é identificado, permanecendo anônimo. Este sonho alegórico é interpretado de diferentes formas nos comentários de autores convidados que Ana Hatherly incluiu no final do livro, numa curiosa forma de dialogismo e intertextualidade (alguns comentaristas não apenas escrevem a respeito dos sonhos da autora, mas ainda contam os seus próprios sonhos, inventados ou verídicos, ou criam poemas em prosa a partir dos relatos de Ana Hatherly). Alberto Pimenta, falando sobre a imagem dos três luzeiros, identifica uma representação da trindade cristã e ainda uma possível aproximação dialógica com o *Sermão de Santo Antônio*, do Padre Antônio Vieira, que diz: “Eu cuidava que o Sol, por ser fonte da luz, era Cristo: e que a candeia por ser luz participada, era Antônio. Mas não é assim. A candeia é Cristo, o Sol é Antônio” (idem, p.49-50). Esta interpretação é curiosa porque Pimenta compara o sonho a um texto literário do século XVII, onde vai buscar a origem dos símbolos apresentados no relato onírico – uma outra forma de dizer, talvez, que os sonhos

também são literatura, e portanto dialogam com a tradição literária. Já o frei Adelino Pereira, numa leitura teológica do sonho, observa que “A luz é símbolo de Deus. Deus significa, etimologicamente, o luminoso. Os luzeiros são reflexos de Deus, são por isso mesmo santos” (idem, p.45). Após tecer considerações sobre os dois luzeiros identificados com Santo Antônio e São Tomás, Pereira especula que o terceiro lume, não nomeado, seria São Francisco de Assis, “o homem que faz sendo e é fazendo, o homem que mais se cristificou, o homem que vai na crista da onda humana em sua mais puríssima realização” (idem, p.46). Nesta leitura, Pereira vai buscar não o intertexto literário, mas a presença inconsciente, no sonho, de símbolos do imaginário cristão, interpretando-o de acordo com uma visada metafísica, de alguém que acredita no propósito da salvação. O mesmo sonho, antes lido como texto literário, é agora visto como representação mística.

Estabelecida a relação entre as *Tisanas* e *Anacrusa*, concluiremos este tópico abordando brevemente algumas diferenças temáticas entre os dois livros. Em *Anacrusa*, são notáveis as cenas de relações sexuais inusitadas com máquinas, animais ou seres inanimados. No sonho de 04/01/1971, a autora diz: “Sonhei que fazia amor com um automóvel branco. (...) Com os braços e as pernas agarrados ao carro, lentamente senti o meu corpo cobrir-se duma espécie de inúmeras bocas que se colavam à *carrosserie* como ventosas de polvo” (idem, p.28-29). Já no sonho de 12/05/1961, temos uma situação de zoofilia: “Estou numa praia. Há muita gente. O sonho é confuso. Um cão preto enorme, muito maior que o maior cão que jamais vi, agarra o meu braço esquerdo com as patas, apaixonadamente” (idem, p.15). Por fim, no sonho de 10/11/1969 temos uma complexa alegoria sexual encenada no elemento água, símbolo do feminino – todos os personagens do sonho são mulheres –, em que “moluscos ostentando enormes antenas cor de amêijoas” e patos de “olhos brilhantes e bicos amarelos” representam atributos de Eros. A carnavalização alegórica do erotismo, que em sua imagética marinha se aproxima do *Anatômico Jocosso* de Frei Lucas de Santa Catarina, está presente também nas representações da morte, talvez o tema mais recorrente nos sonhos de *Anacrusa*, onde há numerosas referências a cemitérios, velórios, enterros e caixões, não faltando inclusive o matrimônio com um morto, no sonho de 10/11/1973: “Estou numa igreja muito sombria, cheia de gente vestida de preto. Vai realizar-se o meu casamento, mas na verdade trata-se

de confirmar o meu casamento com um morto, (...) e cuja ligação comigo preciso sacralizar”. (idem, p.38) A dramatização do princípio da vida e de sua próxima extinção é um dos temas caros ao barroco, especialmente da pintura barroca, como no quadro *El sueño del caballero*, de Antônio de Pereda, século XVII, em que um anjo aponta para uma mesa onde se amontoam objetos díspares, como máscaras, ornamentos, flores, livros, moedas e crânios, a simbolizar talvez nossa passagem pelo mundo, efêmera como um sonho. O anjo traz em suas mãos um emblema, com a inscrição “O eterno fere sem cessar, voa rápido e mata” (HATHERLY, 1997, p.103) Conforme diz Ana Hatherly, em seu ensaio sobre a representação do tempo, incluído em *O ladrão cristalino*, “A morte esconde-se sob a vida, está implícita na vida. O tempo é aquilo que a revela, o que permite ver o seu fundo de ruína. Neste contexto, como em todo o contexto barroco em que se medita sobre o tempo, a função da arte não é explicar mas sim desnudar-se: dar a ver⁶.” (idem, p.103). A metáfora do sonho, dentro desse território ético e metafísico, é basilar porque indica a brevidade da vida humana neste teatro provisório em que estamos inseridos. “Assim, em virtude da ação do tempo, não se pode deixar de verificar que todo o estável é ilusório, mas é precisamente essa verificação do transitório o que nos vai remeter para o transcendente. E dada a promessa de salvação, a morte não é mais do que a vitória do eterno sobre o efêmero.” (idem, p.104). Porém, o que significa a constatação da proximidade da morte quando não temos esperança na salvação? *Anacrusa* atualiza o drama barroco inserindo-o na idade contemporânea (que é, segundo ela, a “idade da escrita”), uma era da velocidade, da mescla, do ruído e do tumulto, em que só nos resta, talvez, a liberdade de interpretar estes sinais.

Referências bibliográficas

ASSUNÇÃO, Ademir. *Cinemitologias*. Londrina: Atrito Art Editorial, 2002.

ÁVILA, Affonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

⁶ O tema da morte é recorrente também na poesia em versos de Ana Hatherly, como na composição *Arte e morte em Veneza*, que integra o volume *A Idade da escrita*: “A morte é um estado realmente sórdido / por isso a cobrimos de toda a fantasia / inventando mitos de passagem. / (...) / O ar que falta: / o barroco fala da morte / do seu teatro. / O inferno é italiano.” (HATHERLY, 2005, p.69)

- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1985.
- HATHERLY, Ana. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- _____. *Anacrusa*. Lisboa: & Etc, Edições Engrenagem, 1983.
- _____. *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- LAUTRÉAMONT. *Obras completas*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MARTINHO, Fernando J. B. A viagem na poesia de Ana Hatherly: algumas implicações cronotópicas. *Interfaces do olhar – uma antologia crítica, uma antologia poética*. Lisboa: Roma, 2004. p.59-63.
- MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1980.